Colecção Autores Gregos e Latinos
Série Textos

Plutarco

# Obras Morais

## Sobre o Afecto aos Filhos
## Sobre a Música

Tradução do grego, introdução e notas
Carmen Soares
Roosevelt Rocha






Obra protegida por direitos de autor

Todos os volumes desta série são sujeitos a arbitragem científica independente.

Autor: Plutarco
Título: Obras Morais - Sobre o afecto aos filhos, Sobre a Música
Tradução do grego, introdução e notas: Carmen Soares e Roosevelt Rocha

Editor: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Edição: 1ª/2010

Coordenador Científico do Plano de Edição: Maria do Céu Fialho
Conselho editorial: José Ribeiro Ferreira, Maria de Fátima Silva,
Francisco de Oliveira, Nair Castro Soares
Director técnico da colecção / Investigador responsável pelo projecto
*Plutarco e os fundamentos da identidade europeia*: Delfim F. Leão
Concepção gráfica e paginação: Elisabete Cação, Nelson Henrique, Rodolfo Lopes

Obra realizada no âmbito das actividades da UI&D
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras
Tel.: 239 859 981 | Fax: 239 836 733
3000-447 Coimbra

ISBN: 978-989-8281-42-5
ISBN Digital: 978-989-8281-43-2
Depósito Legal: 313017/10

Obra Publicada com o Apoio de:

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA
POCI/2010

SoPlutarco
Sociedade Portuguesa de Plutarco

© Classica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis
© Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

Volume integrado no projecto ***Plutarco e os fundamentos da identidade europeia*** e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Obra protegida por direitos de autor

# Índice



Obra protegida por direitos de autor

# *Sobre o Afecto aos Filhos*

Obra protegida por direitos de autor

# Introdução

## Autoria, data e título[1]

Actualmente aceite como um dos textos do vasto *corpus* de tratados morais (*Moralia*) de Plutarco, as dúvidas quanto à autenticidade do Περὶ τῆς εἰς ἔγγονα φιλοστοργίας estão postas de parte[2]. Embora o texto termine *ex abrupto* e, sobretudo no seu final, me pareça evidente alguma precipitação em acumular temas que mais indirectamente se relacionam com o que até aí vinha sendo dito[3], preferi assumir as seguintes palavras

[1] O presente estudo, bem como a tradução e notas que se seguem, mereceram uma leitura atenta da Prof. Doutora Maria de Fátima Silva, a quem quero expressar o meu sincero agradecimento pelas sujestões que me fez. Sem estas, o trabalho que realizei estaria por certo empobrecido, embora as falhas que possa apresentar sejam da minha inteira responsabilidade.

[2] Em meados e finais do séc. XIX houve estudiosos (Döhner e Weissenberger) apostados em demonstrar o carácter espúrio do texto, posição que viria definitivamente a ser abandonada primeiro por Ziegler e mais tarde pelos editores da edição teubneriana, por mim seguida. A súmula desta questão pode ler-se em: Postiglione 1991 141-142, Aguilar 1995 202.

[3] Conforme terei oportunidade de tornar claro no seguimento desta introdução (sob a rubrica: 'Coesão do pensamento filosófico e moral da obra'), a minha opinião é contrária à de R. M. Aguilar 1995 201-202, que entende ser no final da obra que "pensamos que se nos aparece más claramente el autor, con mayor amenidad y gran número de citas (…)". No entanto, adianto desde já que me parece débil e infundado o argumento de que o número de



Obra protegida por direitos de autor

do prefácio à edição teubneriana como a justificação mais credível para a forma inacabada do texto:

> (…) todas as afirmações são do próprio Plutarco, embora não tenham sido redigidas para publicação(…)[4]

É, pois, sobretudo esse carácter de "versão primeira" (isto é, não revista), mas também as sucessivas intervenções a que o texto foi sendo sujeito por copistas e editores do Humanismo[5], que, quanto a mim, constituem os condicionalismos que devem ser tidos em conta ao lermos e procurarmos interpretar as palavras que Plutarco entendeu consagrar a um libelo que em latim haveria de ficar imortalizado sob a designação *De amore prolis*.

Como sucede com a grande maioria das obras chegadas até nós da Antiguidade Clássica, a datação tem suscitado mais dúvidas do que certezas. Com base na comparação com o pensamento moral e características estilísticas das suas restantes obras, o texto tem sido

---

citações, próprio do estilo do autor, se concentra mais para o final da obra. Na verdade as abonações com outras fontes só não surgem na abertura da obra (cap. 1, dedicado à apresentação da tese que se propõe dirimir) e, embora seja verdade que abundam nos caps. 4 e 5 (num total de 10 citações, contra 6 dos caps. 2 e 3), uma vez que o texto está incompleto não se pode argumentar em termos de "início" e "final" da obra!

[4] *(…) omnes (…) declamationes sunt a Plutarcho ipso ad edendum non elaboratae(…)*(Paton, Pohlenz, Sieveking 1972 XVII).

[5] Sobre a história da recepção das obras de Plutarco, isto é da sua génese e presente divisão (em *Vitae* e *Moralia*), desde a época em que foram escritas pelo autor até ao presente, com particular dívida para a actuação dos Humanistas do Renascimento italiano, vd. Geiger 2008.



Obra protegida por direitos de autor

atribuído à fase inicial de produção do autor (Postiglione 1991 142; Aguilar 1996 202).

Também o título da obra merece da minha parte alguma reflexão, uma vez que, mesmo antes de considerar a tradução que lhe atribuí em português, há que dar conta das dificuldades redobradas desta operação. Na verdade o cerne dos problemas do tradutor reside no substantivo φιλοστοργία. Consagrado na versão latina pelo substantivo *amor*, não tem neste nem em qualquer outro vocábulo romano um verdadeiro sinónimo, conforme atesta A. Forcellini, no seu *Lexicon Totius Latinitatis* (Tom. III), *s.v. philostorgus,* negando a existência de uma tal qualidade e respectivo nome abstracto (*philostorgia*) na língua dos Romanos[6]. Daí que, em nota à introdução que faz à edição e tradução para inglês do tratado, Helmbold (1970 328) observe: "Volkmann reminds us that *De Amore Prolis* is a bad Latin translation for the title, but there is no better".

Formados por aglutinação de um adjectivo frequentemente usado para designar um relacionamento mútuo de apreço, φίλος[7] e pelo nome στοργή (da família

[6] (…) φιλοστοργία *vero nescio an Romana*; (…) *nemo sit Romae* φιλόστοργος*, ne nomen quid huic virtuti esse Romanum*.

[7] Embora não seja este o local para resumirmos a longa e acesa discussão que tem suscitado entre os helenistas a identificação do sentido semântico de *philia* (e respectivos derivados da raiz *phil-*), basta lembrar que as opiniões se têm dividido entre: 1- radicais (1. 1. os que apenas a entendem como um relacionamento estabelecido com base no interesse de um apoio mútuo, sobretudo traduzido em alianças socialmente reconhecidas; 1. 2. os que assentam essa relação em laços emocionais, sejam eles amor ou amizade) ; 2- moderados (sem negar situações de evidente dimensão contratual, i. e.,



Obra protegida por direitos de autor

do verbo στέργω), este do domínio semântico do 'amor ou afecto', têm por principal aplicação:

> *Naturalis ille affectus amoris, quo parentes prosequuntur suos liberos, et liberi vicissim suos parentes*

> "Aquele sentimento natural de amor, através do qual os pais estimam os seus filhos e os filhos os seus pais"
> (H. Stephano, *Thesaurus Graecae Linguae,* Vol. IX, s. v. Φιλοστοργία)

No dicionário de referência do grego antigo (Liddell and Scott, *Greek-English Lexikon*) *philostorgia* vem apresentada como "tender love, affection".

No caso da tradução para português, há que ter em conta expressões consagradas como 'amor materno, amor paterno, amor filial' (todas atestadas no recente *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporâneo da Academia das Ciências de Lisboa*, Editorial Verbo 2001, *s. v.* 'amor') e que 'afecto' tem como um dos seus sentidos 'amor' (*ibidem*). Ou seja, 'amor' e 'afecto' apresentam-se como sinónimos. Conforme se pode confirmar pela consulta das traduções em línguas românicas elencadas na bibliografia final, prevalece a tradução derivada directamente do latim *amor* (italiano: *L' amore per i figli*; espanhol: *Sobre el amor a la prole*; francês: *De l' amour de sa progéniture*).

---

em que se espera sempre vir a receber o pagamento pela *philia* demonstrada por outro, muitas vezes essa expectativa pode não existir, ser uma afecto desinteressado, mas, se existir, não deixa por isso mesmo de ser legítima). Vd. para 1. 1: Adkins 1963, Scott 1982; 1. 2: Hooker 1987, Robinson 1990, Rocha Pereira 1993, Konstan 1997; 2: Konstan 1998.



Obra protegida por direitos de autor

Impõe-se, por conseguinte, esclarecer a minha opção por traduzir *philostorgia* por 'afecto' e não por 'amor'. Esta escolha só em parte resulta de uma preferência pessoal. A verdade é que ela se enraíza numa das mensagens de Plutarco para o meio filosófico e intelectual seu contemporâneo: a necessidade de relativizar a importância da antropomorfização do mundo animal (ideia decorrente, como veremos mais adiante, de descrever comportamentos dos seres humanos com base nos dos animais, como se estes fossem um espelho daqueles). É, pois, por seguir a proposta do Autor de que os dois universos (o humano e o animal) se tocam, mas não se reflectem forçosamente, que prefiro usar um termo mais neutro, i. e., que cobre com igual precisão e sem gerar grande polémica os dois universos em questão: o humano e o animal.

Em suma: *Sobre o Afecto aos Filhos*, e não *Sobre o Amor aos Filhos*, denota melhor, a meu ver, que se vai discutir o relacionamento de afeição, dedicação, entrega e estima de pais/ progenitores aos filhos/crias. Esta escolha vem reforçada pelo conteúdo do próprio texto. De facto, que no pensamento de Plutarco, expresso no presente tratado, as manifestações físicas de carinho são um exclusivo da espécie humana vem magistralmente ilustrado no passo em que se distingue a fisiologia da mulher como o único mamífero que a natureza dotou de seios num local propenso ao contacto, estabelecimento e/ou fortalecimento do amor (*philia*) materno (496 C). Note-se, ainda, que a única vez que se regista o substantivo ἀγάπασις


Obra protegida por direitos de autor

(da família do verbo ἀγαπάω, que concorre com φιλέω[8] para designar 'amar'), aquele se reporta expressamente ao 'ser humano, um animal racional e sociável' (ἄνθρωπον δέ, λογικὸν καὶ πολιτικὸν ζῷον), por contraste com a frase anterior, que serve de contraponto a esta (495 C). Aí falava-se dos 'animais irracionais' (ἀλόγοις) e o sentimento nutrido era τὸ φιλόστοργον ('afecto aos filhos'). O termo 'amor' reserva-o Plutarco às pessoas, ao passo que 'afecto' tem uma aplicação geral.[9]

## Coesão do pensamento filosófico e moral da obra

Mais do que apresentar um resumo do conteúdo da obra – tarefa a meu ver redundante e dispensável, atendendo à breve extensão da mesma (5 capítulos) – julgo preferível enveredar por uma via diferente: explanar os argumentos que me levam a defender que, na sua globalidade, Plutarco nos legou um texto coerente do ponto de vista filosófico e da teorização ética. Claro que coesão não significa inexistência de pequenas imprecisões, redundâncias e perplexidades (sobretudo para nós, leitores modernos).

---

[8] As formas deste verbo são sempre empregues para exprimir um sentimento humano (495 A, 496 B, 496 C), o mesmo sucedendo com a única utilização do substantivo φιλία (496 C).

[9] Aplica-o Plutarco aos sentimentos de afecto pelos filhos, vivido tanto por pessoas (496 A, 496 D –mulheres; 497 E –progenitores, sem discriminação do sexo) como por animais (494 A, 495 B). No que se refere à existência de formas distintas (a materna e a paterna) de, nesta obra, se revelar o amor pelos filhos, com particular atenção para a perspectiva geralmente menos abordada, a masculina, vd. Soares 2007.



Obra protegida por direitos de autor

Do ponto de vista temático, o tratado encerra uma lição moral clara: 'a finalidade de ter filhos e criá-los reside não na utilidade mas no amor' (ὡς τοῦ τεκεῖν καὶ θρέψαι τέλος οὐ χρείαν ἀλλὰ φιλίαν ἔχοντος, 496 C)[10]. Toda a argumentação do Autor visa provar a verdade da fundamentação afectiva para a procriação e educação dos filhos. Ou seja, estamos perante mais um escrito em que se revela a preferência de Plutarco por abordar os valores da família e, muito em particular, por realçar a base emotiva em que assentam os laços da *philia* entre parentes directos (pais e filhos, no caso vertente[11]). Conforme já tive oportunidade de evidenciar em estudos anteriores, esta é uma linha de pensamento ético transversal às *Vitae* e aos *Moralia* (Soares 2007 e 2008).

---

[10] É óbvio o contraste com a teorização ética de Aristóteles, responsável por uma das reflexões teóricas mais complexas sobre o tema da *philia*. A este assunto dedicou três dos seus tratados – *Magna Moralia, Ethica Eudemia* e *Ethica Nicomachea* – mas foi sobretudo nos livros VIII e IX deste último que estabeleceu uma distinção tripartida da amizade: por prazer, por utilidade e por *aretê* (1155 b). Não obstante esta diferenciação, reconhece que toda a *philia* implica utilidade (διὰ τὸ χρήσιμον) e que a sua forma perfeita é a da *philia* por 'excelência' (1156b 7 sqq.), que apenas existe entre 'homens de bem' (ἀγαθοί, 1157a 30). Sobre a *philia* na obra do Estagirita, vd. Konstan (1997: 67-78).

[11] Os caps. 478 A-492 B, que antecedem nos *Moralia* a obra em apreço (493 A-497 E), foram consagrados ao relacionamento afectivo entre irmãos (Περὶ φιλαδελφίας, na versão latina *De fraterno amore*). Para um estudo em que se abrange a visão da família oferecida por Plutarco nestes dois textos, vd. Teixeira 1982. Sobre as crianças na obra de Plutarco em geral, vd. Eyben 1996, Bradley 1999. Sobre a família e o papel das crianças na sua dinâmica, vd. Golden 1990, Rawson 1986 1- 57, 170-200, Pomeroy 1997, Rawson 2003.


Obra protegida por direitos de autor

de Maria de Fátima Sousa e Silva e Custódio Magueijo. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

——————-– (2008), *Aristóteles. História dos Animais II. Obras Completas. Vol. IV. Tomo II.* Coordenação de A. P. Mesquita. Consultoria científica de C. Almaça. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

H. K. Usener (repr. 1987), *Epicurea*. Cambridge, Irvington Pub.

**Estudos**:

A. W. H. Adkins (1963 ), "Friendship and self-sufficiency in Homer and Aristotle", *CQ* 13 30-45.

J. M. Blásquez *et alii* (1989), *História de Grécia Antigua*. Madrid, Catedra.

K. Bradley (1999), "Images of Childhood: The Evidence of Plutarch", in Pomeroy, ed. *Plutarch's* Advice to the Bride and Groom *and* A Consolation to His Wife, New York , Oxford University Press 183-196.

T. Brennen (1996), "Epicurus on Sex, Marriage, and Children", *Classical Philology* 91 (4) 346-352.

J. A. Crook (1986), "Women in Roman Sucession" in B. Rawson, ed. *The Family in Ancient Rome.* London & Sidney, Croom Helm 58-82.



Obra protegida por direitos de autor

D. R. Dicks (1970), *Early Greek Astronomy to Aristotle*. London, Thames & Hudson.

S. Dixon (1996), "The Sentimental Ideal of the Roman Family" in B. Rawson, ed. *Marriage, Divorce, and Children in Ancient Rome*. Oxford, Clarendon Press 99-113.

E. Eyben (1996), "Children in Plutarch", in L. van der Stockt, ed. *Studia Hellenistica 20. A Miscellany of Plutarchea Lovaniensia. Essays on Plutarch*, Lovanii 79-112.

J. R. Ferreira (2006), "A visão do céu entre os Gregos", *Boletim de Estudos Clássicos* 46 35-46.

J. Geiger (2008), "Lives and Moralia: How Were Put Asunder What Plutarch Hath Joined Together" in A. G. Nikolaidis, ed. The Unity of Plutarch's work. 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'.. Berlin, New York 2-12.

M. Golden (1990), *Children and Childhood in Classical Athens*, Baltimore,The Johns Hopkins University Press.

P. Grimal (1992), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. port. de V. Jabouille. Lisboa, Difel.

J. Hooker (1987), "Homeric φίλος", *Glotta* 65, 44-65.

D. Konstan (1997), *Friendship in the classical world*. Cambridge.

——————— (1998), "Reciprocity and friendship", in



Obra protegida por direitos de autor

G. Gill *et alii*, eds. *Reciprocity in ancient Greece*. Oxford, Clarendon Press 279-301.

S. T. Newmyer (2006), *Animals, Rights and Reason in Plutarch and Modern Ethics*. New York and London, Routledge.

F. Oliveira (no prelo), "Sociedade e cultura na Época Augustana", in C. Pimentel e N. S. Rodrigues (coords.), *Sociedade e poder no tempo de Augusto*. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

S. Pomeroy (1997), *Families in Classical and Hellenistic Greece. Representations and Realities*, Oxford, Clarendon Press.

E. Puglia (1988), "L' amore per i figli nella dottrina di Epicuro (Dem. Lac., *PHerc.* 1012, coll LXVI 5 – LXVIII)", in B. G. Mandilaras, ed. *Proceedings of the XVIII International Congresso f Papyrology. Athens 25-31 May 1986*. Athens 249-255.

G. Pugliese (1998), *Instituzioni di diritto romano*. Torino.

B. Rawson (1986), "The Roman Family", in B. Rawson, ed. *The Family in Ancient Rome*. London & Sidney, Croom Helm 1-57.

——————— (2003), *Children and Chidhood in Roman Italy*. Oxford, New York.

D. Robinson (1990), "Homeric φίλος: love of life and



Obra protegida por direitos de autor

limbs, and friendship with one' s θυμός", in E. M. Craik, ed. *"Owls to Athens": essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*. Oxford, Clarendon Press 97-108.

M. H. Rocha Pereira (1993), "Amizade, amor e eros na *Ilída*", *Humanitas* 45 3-16.

G. Roskam (2008), "Eristic strategies in Plutarch's *De amore prolis*", in J. R. Ferreira, L. Van der Stockt, M. C. Fialho, eds. *Philosophy in Society. Virtues and Values in Plutarch*. Leuven-Coimbra, Katholieke Universiteit Leuven, Imprensa da Universidade de Coimbra 194-207.

G. Rotondi (1966), *Leges publicae populi romani*. Hildesheim, Georg Olms.

M. Scott (1982), "*Philos*, *philotês* and *xenia*", *L'Antiquité Classique* 25 1-19

M. F. Silva (1997), "No inferno com Luciano. Os caçadores de heranças, uma pecha social", in J. M. N. Torrão, ed. *II Colóquio Clássico, 13-14 de Maio de 1997 – Actas*. Universidade de Aveiro 25-43.

C. Soares (2007), "Referencias al amor paterno en Plutarco", in J. M. Nieto Ibañez, R. López López eds., *El Amor en Plutarco*. Universidad de León, León 591-597.

C. Soares (2008), "Parent-child affection and social relationships in Plutarch: common elements



Obra protegida por direitos de autor

in *Consolatio ad uxorem* and *Vitae*", in A. G. Nikolaidis ed., *The Unity of Plutarch's work. 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*. Berlin, New York, Walter de Gruyter 719-727.

E. Teixeira (1982), "À propos du *De amore prolis* et du *De fraterno amore*: la famille vue par Plutarque", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar* 12 25-41.


Obra protegida por direitos de autor

# *Sobre a Música*

Obra protegida por direitos de autor

## Nota Introdutária e Agradecimentos

A parte deste livro que apresenta uma introdução e uma tradução do tratado *Sobre a Música*, de Plutarco, é uma adaptação de algumas páginas que, originalmente, estavam incluídas em minha tese de doutorado, defendida na Universidade Estadual de Campinas. Por isso, preciso fazer aqui uma série de agradecimentos.

Primeiramente agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado que me foi concedida ao longo do período (de fevereiro de 2003 a março de 2007) em que desenvolvi minhas pesquisas para a confecção da tese;

Agradeço também à CAPES pela bolsa de doutorado-sanduíche que me permitiu viajar à Itália e lá permanecer durante cinco meses (de janeiro a junho de 2005) ao longo dos quais visitei e consultei muitas bibliotecas e conheci e aprendi com muitos pesquisadores da área dos Estudos Clássicos;



Obra protegida por direitos de autor

Um obrigado especial vai para o professor Flávio Ribeiro de Oliveira pela confiança e generosidade que demonstrou desde o momento em que lhe apresentei minhas primeiras ideias até os últimos dias que foram necessários para o desenvolvimento do trabalho;

Devo manifestar minha enorme gratidão também para com a professora Antonieta Gostoli que me recebeu da melhor maneira possível na Itália e me abriu inúmeras portas na Velha Bota; Ao mesmo tempo, preciso agradecer a todos os amigos que fiz por lá: Liana Lomiento, Angelo Meriani, Eleonora Rocconi, os colegas de Urbino e così via;

Agradeço também a todas as pessoas que participaram direta ou indiretamente na confecção deste trabalho, como os professores Trajano Vieira, Paulo Sérgio Vasconcellos, Paulo da Cunha Corrêa, Fábio Vergara Cerqueira;

Preciso também expressar minha gratidão ao professor Delfim Ferreira Leão, que acolheu com grande simpatia minha proposta de publicação. Agradeço também à equipe da editora da Universidade de Coimbra pelo primoroso trabalho de editoração e ao parecerista pela avaliação.

Dedico esta vitória, em especial, à minha esposa, Andrea, e ao meu filho, Pedro.



Obra protegida por direitos de autor

# Introdução

O livro *Sobre a música*, que julgo ser de Plutarco, é um dos documentos mais importantes que possuímos para o estudo da música na Grécia Antiga. Prova disso é que ele é o texto, dentre os tratados gregos sobre a música, que recebeu o maior número de traduções e edições modernas.[1] É assim tão precioso, em primeiro lugar, porque trata, em detalhe, da história da arte musical, com especial atenção aos períodos arcaico e clássico. Mas, além do seu valor histórico, esse tratado mereceu e merece atenção também porque traz valiosas informações sobre certos aspectos da teoria musical helênica e sobre os princípios da crítica musical, tal como ela era desenvolvida no século IV a.C. sob a influência das diversas escolas filosóficas florescentes naquele momento.

Do ponto de vista da forma, ele pertence ao gênero *deipnosofístico* ou *simposial*, onde aparecem homens letrados, durante ou após um banquete, se entretendo com questões eruditas.[2] O tratado apresenta

---

[1] Há cerca de vinte edições e/ou traduções especiais do *Sobre a Música* publicadas em pelo menos oito línguas. Weil-Reinach (1900: XLVI-LII) apresentam uma lista (quase completa) das edições especiais e das edições dos *Moralia* que incluem o tratado publicadas desde 1507 até o final do século XIX. Na bibliografia, há uma lista complementar das edições do tratado publicadas depois da edição de Weil-Reinach.

[2] Esse gênero constituiu uma importante tradição na literatura



Obra protegida por direitos de autor

e altamente especulativa. Isso porque as informações contidas no códice 161 de Fócio são muito pobres comparadas com aquelas dadas pelo compilador do *Sobre a Música*. Além disso, o escólio a Aristides, 537, 27 Dindorf, que é a base da teoria de Lasserre, só diz que Rufo citou, não resumiu, Dionísio. Consoante Düring, o *nyn* anacrônico vem de Aristóxeno e se houve fontes intermediárias, não é necessário que Dionísio ou Rufo tenham sido esse elo entre Aristóxeno e o autor do nosso tratado.

Enfim, é difícil determinar com certeza se Plutarco consultou diretamente todas as suas fontes. Penso ser provável que ele tenha usado sim fontes intermediárias, principalmente nas partes que tratam da história da música e dos primeiros inventores, porque nessas partes há algumas contradições que teriam origem no uso de diferentes autoridades. Quanto aos trechos que tratam da educação musical, da decadência da música e das ideias de Platão sobre a música, acredito que o queronense possa ter tido sob os olhos os originais de Aristóxeno e das obras platônicas. Uma comparação entre trechos aristoxênicos do tratado e passagens das obras do tarentino pode confirmar isso.[46]

## Transmissão do texto

Diretamente ligada ao problema da autoria está a questão da transmissão do texto do tratado.

[46] Cf. capítulo 27, nota 200 da tradução.



Obra protegida por direitos de autor

Em primeiro lugar, é importante saber que o *Sobre a Música* não é citado por nenhum autor da Antiguidade, não foi incluído em nenhuma coleção antiga anterior à recensão que Máximo Planudes fez das obras de Plutarco, nem aparece em nenhuma lista dos livros do queronense, dentre as quais a mais famosa é o Catálogo de Lâmprias.

Volkmann (1869: 178) chegou a dizer que o tratado era obra de algum gramático obscuro e foi introduzido na coleção das *Obras Morais* por um editor bizantino que as teria organizado no século X. Amsel (1887: 152) também acreditava que o *Sobre a Música* fora inserido na coleção plutarquiana por algum erudito bizantino, porém no século XIII. Wilamowitz (1921: 76-77), por fim, propôs a hipótese mais aceita hoje em dia entre os que negam ao queronense a paternidade do tratado. Ele estava de acordo com a ideia de que o tratado tinha sido incluído entre as *Obras Morais* por algum erudito bizantino. Mas para ele o responsável pela inclusão fora o já mencionado Máximo Planudes.

Esse estudioso, que viveu entre os séculos XIII-XIV, preparou uma edição das obras não biográficas de Plutarco que contava com 69 títulos, todos conservados no códice *Ambrosianus* 859, e deu-lhe o nome de *Ethika*, certamente por causa do grande número de tratados que versam sobre temas ético-filosóficos. O *Sobre a Música* foi incluído nessa coleção e recebeu o número 39.

Porém, paralela e talvez mais antiga do que essa tradição planudiana do texto do *Sobre a Música*, há também a tradição dos manuscritos musicais gregos,



Obra protegida por direitos de autor

entre os quais o nosso tratado foi incluído por causa do seu conteúdo. Esse grupo de manuscritos, já estudados por Jan (1895) e por Düring (1930),[47] inclui a *Harmonica*, de Ptolomeu, o *In Ptolemaei Harmonica*, do neoplatônico Porfírio, e o *De Musica*, de Aristides Quintiliano, entre outros. O *Sobre a Música* aparece também num pequeno grupo de manuscritos que serviam de introdução à obra de Platão.

Dessa maneira, a classificação mais aceita hoje em dia entre os comentaristas modernos divide o conjunto de manuscritos nos quais encontramos o nosso tratado em 3 grupos principais: 1) os chamados *Codices Plutarchiani* ou *Plutarchei*, dentre os quais os mais importantes são o *Ambrosianus* 859, do ano de 1295, e dois *Vaticani*, o *gr*. 139 e o *gr*. 1013, dos séculos XIII/XIV; 2) os *Codices Musici*, dentre os quais se destacam o *Marcianus gr. app. cl.* VI/10, do século XII, e seus descendentes dos séculos XIV e XV; e 3) os *Codices Platonici*, o *Laurentianus gr.* 59, do século XIV, e o *Romanus Angelicus gr.* 101, do século XV/XVI.[48]

Vemos, então, que o tratado *Sobre a Música* nos foi transmitido por um grande número de

[47] O principal manuscrito desse grupo é o *Marcianus Venetus gr. app. cl.* VI/10, do século XII. Nele encontramos o *Sobre a Música*, mas ele está sem título e o nome de Plutarco foi escrito depois do século XII, por um escriba posterior. Cf. Amsel, 1887: 125.

[48] Essa é a classificação apresentada por Ziegler e Lasserre em suas edições. Weil-Reinach não citam a edição de Planudes. Einerson-De Lacy incluem ainda um quarto grupo, com base na tradução latina de Valgulio, o que eleva o número de manuscritos dos 35 mencionados por Lasserre para 39. Sobre esses manuscritos, cf. Mathiesen, 1988.



Obra protegida por direitos de autor

manuscritos, entre os quais há uma notável afinidade. Isso fez Lasserre e Weil-Reinach pensarem que havia um antecessor comum a um ou dois intermediários dos quais derivariam todos os manuscritos que trazem o nosso tratado. Esse arquétipo apresentava seguramente, segundo Weil-Reinach (1900: XXXIII), um texto já bastante corrompido com muitas alterações, devidas à pronúncia tardia, sobretudo o itacismo, por causa da semelhança entre as letras na escrita uncial (Α, Δ, Λ), ou por causa da semelhança entre algumas letras na escrita minúscula. Tudo isso levou Reinach a pensar que o antecessor não seria anterior ao século IX, século no qual a escrita uncial foi transliterada para a minúscula e no qual aconteceu o primeiro renascimento bizantino dos estudos da Antiguidade Helênica. A todos esses possíveis erros, teríamos que juntar adições, interpolações e transposições que desempenharam um importante papel na história do texto, de acordo com Westphal (1865: 3-11).

De minha parte, como defendo a tese da autenticidade, acredito que o tratado não é citado por nenhuma fonte antiga, porque demorou a ser amplamente divulgado. E como os textos musicais não despertavam tanto interesse quanto outros que tratavam de temas mais atraentes, é possível que o *Sobre a Música*, durante muitos séculos, tenha ficado acessível a um número reduzido de leitores altamente especializados. Por isso, ele já fazia parte da coletânea de manuscritos musicais recolhida no *Marcianus Venetus gr. app. cl.* VI/10, mas não figurava entre as obras de Plutarco.



Obra protegida por direitos de autor

Somente depois da recensão de Máximo Planudes é que o nosso tratado passou a ser mais conhecido e divulgado tornando-se, na época do Renascimento Italiano, um dos textos musicais mais lidos e discutidos pelos especialistas na arte musical.[49]

[49] Sobre a circulação do *Sobre a Música* entre os intelectuais da Itália nos séculos XV e XVI, cf. Palisca, 2006: 6-7, 77, 88, 91.



Obra protegida por direitos de autor

## Introdução à teoria musical grega: conceitos

Para facilitar a compreensão do tratado e para não sobrecarregar as notas e o comentário à tradução, decidi escrever uma introdução sobre a teoria musical grega e sobre a ciência harmônica que se desenvolveu principalmente com as contribuições de Aristóxeno.[1] Esta introdução ajudará o leitor a entender mais rapidamente o que o texto está dizendo e servirá também como um primeiro contato com o pensamento musical dos antigos helenos.

Para começar, é preciso explicitar o significado do termo *mousikē* (*sc. tekhnē*), que, mais tarde, deu origem à nossa palavra 'música'. As ocorrências mais antigas dessa palavra aparecem em Píndaro (nas *Olímpicas*, I, 14-15, e no fr. 9, *PLG*, I, p.288), em Epicarmo (fr. 91), em Heródoto (VI, 129) e em Tucídides (III, 104), com valor de 'canção' ou 'música cantada', ou seja, um texto acompanhado de uma melodia. O termo, na verdade, deriva da palavra *Mousa*, e, para os antigos gregos, durante muito tempo, ele designou um complexo de faculdades espirituais e intelectuais que hoje nós chamamos de 'artes' e que estavam sob o patronato das Musas, em especial a poesia lírica, que era uma mescla

[1] Sobre a importância de Aristóxeno, cf. por exemplo, Gibson, 2005: 23-38 e Levin, 2009: 48-87.



Obra protegida por direitos de autor

daquilo que nós entendemos por música e poesia.[2] No nosso tratado, a palavra 'música', assim como no período arcaico e na tradição platônica, não se refere somente a composições melódicas sem palavras, mas compreende também estruturas rítmicas e verbais. No capítulo 35, o texto diz que ela era uma unidade que envolvia notas musicais, durações e sílabas. Ou seja, a melodia estava intimamente ligada às palavras e à dança.[3] Platão, na *República*, 398d, já definia o *melos* como a união de *harmonia* (entendida aqui como 'afinação' ou 'escala musical' e também como 'melodia'), *logos* e *rhythmos*.

*Mousikē* só passou a ser usado com o significado de 'arte dos sons' no século IV a.C. Antes disso não havia um termo específico para designar essa atividade. Isso aconteceu porque no século V a.C. a música sofreu grandes transformações até se tornar uma arte independente por causa da evolução nas técnicas de construção do aulo e da lira/cítara e também por causa das inovações promovidas pelos compositores da chamada Música Nova. Além disso, no século V, a teoria musical começou a ter bases científicas com o estudo experimental das distâncias e proporções intervalares levado adiante pelos pitagóricos e pelos harmonicistas. Todos esses fatores contribuíram para que a música se tornasse simplesmente a arte dos sons independente da poesia e da dança.[4]

[2] Ver Michaelides, 1978: 213-216.

[3] Cf. Bartol, 2000: 163 e Gentili, 1989.

[4] Sobre os significados do termo *mousikē*, cf. Michaelides, 1978: 213-216, com bibliografia indicada.



Obra protegida por direitos de autor

O primeiro a escrever um tratado sobre a música, segundo a *Suda*, foi Laso de Hermíone, no século VI a.C. Segundo West (1992: 225), é possível que Laso tenha cunhado o termo *mousikē* para designar uma arte específica relacionada com as Musas. Ele a teria dividido em três partes: a técnica, a prática e a executiva, e cada uma destas se subdividia em outras três partes. Encontramos outras maneiras de dividir e definir a música em outros autores. Aristides Quintiliano, teórico do século III ou IV d. C., diz que "a música é uma ciência do *melos* e das coisas relacionadas a ele" (*De Musica*, 6, p. 4 W.-I.). Nos *Anonyma Bellermanniana*, 29, a música é definida como "uma ciência, teorética e prática, do *melos* completo e do instrumental", lembrando que o *melos* completo é a poesia cantada ou lírica. Em Alípio, 1, encontramos também uma divisão da música em três partes: a Harmônica, ou teórica; a Rítmica e a Métrica. Mas a compreensão mais abrangente da ciência musical nos foi legada por Aristides Quintiliano, que, no seu *De musica*, 8, p. 6 W.-I., divide essa arte em *teorética* e *prática*, partes essas que depois são ainda subdivididas.

Na Antiguidade Clássica, a música foi estudada por pelo menos duas escolas: a Pitagórica e a Aristoxênica. De acordo com os pitagóricos, a música só poderia ser realmente compreendida através do intelecto, não através do sentido da audição, como diz o autor do nosso tratado no capítulo 37, 1144F. Para eles, o número era a chave para se entender todo o universo. Filolau de Crotona, filósofo pitagórico da segunda metade do século V a.C., disse que todas as coisas têm um número que lhes dá a



Obra protegida por direitos de autor

sua definição e que sem ele nós não poderíamos perceber ou conceber o mundo.[5]

Essas ideias foram aplicadas também ao campo musical, especificamente ao cálculo das proporções que caracterizam os intervalos entre as notas. Segundo a lenda que circulava na Antiguidade, Pitágoras, depois de observar que cada martelo usado por um ferreiro produzia um som diferente por causa da diferença de peso que existia entre eles, teria feito uma experiência com cordas. Ele teria amarrado quatro fios com as mesmas características num suporte. Depois teria colocado um peso na ponta de cada um, o primeiro de 1 unidade, o segundo de 1 unidade e 1/3 (4:3), o terceiro de 1 unidade e 1/2 (3:2) e o último de 2 unidades (2:1). Como resultado a segunda corda teria produzido um intervalo de quarta justa em relação à primeira corda, a terceira corda um intervalo de quinta e a última um intervalo de oitava.[6]

A Pitágoras também era atribuída, nos círculos pitagóricos, a invenção de um instrumento de medição de intervalos conhecido como monocórdio ou *kanōn*. O monocórdio não era um instrumento musical, mas um mecanismo criado para outro fim: a determinação da magnitude de um intervalo específico. Era constituído de uma base retangular de madeira sobre o qual uma

[5] Cf. fr. 44 B 4 Diels e Burkert, 1972: 261-266.

[6] Hoje em dia sabemos que esse experimento não corresponde à realidade e é impossível fisicamente. Ptolomeu, nos *Harmonica*, I.8, pp. 17.7ss., já dizia que essa maneira de determinar as razões intervalares estava incorreta. E Mersenne, em 1634, nas *Questions Harmoniques*, p. 166, já demonstrava a impossibilidade física desses experimentos. Cf. Burkert, 1972: 375-377 e West, 1992: 234.



Obra protegida por direitos de autor

*entoando um belo peã, os jovens aqueus,*
*celebrando o arqueiro longicerteiro: e ele, ouvindo, alegrava*
*seu coração.*] [9]

Então vamos, cultuadores da música, quem primeiro utilizou a música recordai aos companheiros e o que o tempo inventou em favor do desenvolvimento desta, e que homens tornaram-se célebres entre aqueles que praticaram a ciência musical. E também para quantos e para que coisas é útil esse exercício."[10] Essas palavras disse o mestre.

**3.** E Lísias, tomando a palavra, disse: "Tu propões uma questão investigada por muitos, caro Onesícrates. A maioria dos platônicos e os melhores dentre os filósofos
F peripatéticos[11] se dedicaram a escrever sobre a música antiga e sobre a decadência que ela sofreu. E também dentre os gramáticos[12] e os harmonicistas[13] aqueles que

[9] *Ilíada*, I, 472-474.

[10] A divisão dos temas proposta aqui corresponde, grosso modo, àquela que encontramos no tratado. De 1131F a 1136B, o autor trata dos primeiros inventores; de 1136B a 1138C e de 1140F a 1142C, das inovações; de 1138C a 1140B, da ciência harmônica; e de 1140B a 1140F e de 1142C a 1146D, da utilidade da música, principalmente na educação. Mas essa divisão não é seguida à risca.

[11] Dentre os filósofos platônicos, será citado Heráclides do Ponto (que também foi aluno de Aristóteles). Dentre os peripatéticos, Aristóxeno será várias vezes citado. Mas Platão (por exemplo, *República*, III e *Leis*, II) e Aristóteles (*Política*, VIII), eles próprios, escreveram sobre a música.

[12] Dentre os nomes dos gramáticos, aparecem os de Glauco de Régio (cc. 4 e 10), de Alexandre Polihistor (c. 5), de Antíclides e de Istro (c. 14) e de Dionísio Iambo (c. 15).

[13] Os harmonicistas eram os especialistas em teoria musical reconhecidos por Aristóxeno como seus antecessores. Cf. c. 16 (1134D) e c. 34 (1143E-F); Aristóxeno, *Harmonica*, 2.25ss. e



Obra protegida por direitos de autor

atingiram um saber elevado dedicaram muito estudo a esse assunto. Portanto, há muito desacordo entre os autores. Heráclides,[14] na sua *Coletânea sobre os músicos célebres*, diz que Anfíon,[15] filho de Zeus e Antíope, foi o primeiro a conceber a citarodia[16] e a composição[17]
citarística, depois que o pai, é claro, ensinou a ele. 1132
Isso é atestado pela inscrição preservada em Sícion,[18] através da qual ele enumera as sacerdotisas de Argos, os compositores e os músicos. Na mesma época, ele diz, Lino da Eubeia compôs trenos, Antes de Antedón, na Beócia, compôs hinos, Píero da Piéria compôs as canções sobre as Musas. E ele diz também que Filámon de Delfos apresentou em seus cantos as errâncias de Leto e o nascimento de Ártemis e Apolo e primeiro

---

6.15ss. Ver também Platão, *República*, 531b. Sobre esse tema ver os artigos de Barker (1978), Barbera (1981), Wallace (1995), Gibson (2005: 7-22) e Barker (2007: 33-104).

[14] Fr. 157 Wehrli.

[15] Sobre Anfíon como inventor da citarodia, conferir Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 204. Em outros textos, Anfíon recebeu a cítara de Hermes, de Apolo ou das Musas. Somente nesse passo e em Eustácio (*ad Odysseia*, XI, 260) ele aparece recebendo sua educação musical de Zeus. Cf. também *Suda*, s.v. *Amphíon* e Juliano, *Epistolae*, 30, p. 36B-C.

[16] Isto é, o canto acompanhado da execução da cítara.

[17] Traduzo aqui *poiēsis* por 'composição', e não simplesmente pelo tradicional 'poesia', para frisar o caráter de 'composição musical' que o termo tinha. De fato, a poesia, para nós, hoje, tem um caráter eminentemente de texto escrito. Na Grécia Antiga, porém, o que nós chamamos de poesia, muitas vezes, eram peças cantadas acompanhadas de dança. Ver, por exemplo, Gentili, 2006.

[18] A inscrição de Sícion seria uma crônica lapidária (final do séc. V ou início do séc. IV a.C.) que continha uma história da música antiga e trazia os nomes dos poetas e músicos que venceram nos jogos píticos realizados em Sícion. Cf. Weil-Reinach (1900: IX-XI) e Jacoby (*FGrH* 550 F1).



Obra protegida por direitos de autor

instituiu os coros junto ao templo de Delfos.[19] E que Tâmiris,[20] de origem trácia, cantou com a mais bela voz e o canto mais melodioso dentre todos daquele
B tempo, tanto que, segundo os poetas, ele desafiou as Musas a uma disputa. Conta-se que ele compôs um poema sobre a guerra dos Titãs contra os deuses. E que também houve Demódoco,[21] antigo músico de Corcira, que compôs versos sobre o saque de Ílion e sobre o casamento de Afrodite e Hefesto. E que também Fêmio de Ítaca[22] celebrou o retorno dos que voltaram de Troia com Agamémnon. Não era livre e sem metro a dicção das composições citadas acima, mas era como a de Estesícoro[23] e dos antigos compositores de melodias,

---

[19] Lino, Antes, Píero e Filámon, junto com Anfíon, são personagens lendárias que pertenceriam a épocas muito remotas. Lino é citado na *Ilíada*, XVIII, 569-570, e Diógenes Laércio (VIII, I, 25) trata do seu nascimento. Ver também Pausânias, IX, 29, 6-9. Sobre Antes e Píero não temos muitas outras notícias. É possível que o nome de Píero derive de um dos nomes das Musas: Piérides. Sobre Filámon de Delfos, Pausânias (IX, 7, 2) nos conta que ele foi vencedor nos jogos píticos de Delfos e que teve um filho chamado Tâmiris.

[20] Tâmiris é citado já na *Ilíada*, II, 594-600. De origem trácia, ele era cantor e citarista comparável a Orfeu (Platão, *Íon*, 533b e *República*, 620a). Cf. também Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 204, onde Tâmiris aparece como inventor da harmonia dórica.

[21] Referência ao poeta que aparece na *Odisseia*, VIII, 266-366 e 499-520, no conhecido episódio em que Odisseu participa do banquete no palácio de Alcínoo, rei dos Feácios.

[22] Referência a outro poeta que também aparece na *Odisseia*, no livro I, 325-355.

[23] Estesícoro, poeta lírico nascido em Himera, na Sicília em 632/29 a.C., usava temas épicos em seus poemas e estruturas métricas dactílicas acompanhadas de música. Sobre esse poeta, cf., por exemplo, Barker (2001).


Obra protegida por direitos de autor

os quais, compondo versos épicos, a estes adaptaram melodias.[24] Ele disse também que Terpandro,[25] o qual C
foi compositor de nomos[26] citaródicos, em cada nomo, adaptou melodias a versos dele próprio e de Homero e cantou-os nos concursos. E ele afirma que Terpandro foi o primeiro a dar nomes aos nomos citaródicos. E, assim como Terpandro,[27] Clonas, o primeiro a compor os nomos aulódicos e os cantos de procissão,[28] foi compositor de elegias e versos épicos, e Polimnesto de Cólofon, que viveu depois daquele, empregou o mesmo

[24] A compreensão desse passo é difícil e requer um comentário mais detalhado. Porém, em resumo, podemos dizer que a poesia dos citaredos citados provavelmente tinha uma estrutura estrófica semelhante à das composições de Estesícoro. É muito importante frisar que o termo *epē*, que traduzo como 'versos épicos', não significa somente 'hexâmetros dactílicos', mas designam qualquer forma métrica de base dactílica, ou seja, *kat'enoplion* ou *kat'enoplion*-epitrítica. Ver Gentili-Giannini, 1977: 34-36 e Gostoli, 1990: 19 e 91-92.

[25] Terpandro de Antissa (Lesbos), citaredo do século VII a.C. cuja atividade poético-musical desenvolveu-se principalmente em Esparta. Cf. Gostoli, 1990: IX-XVI.

[26] O nomo era uma forma poético-musical tradicional que obedecia a regras prefixadas e era utilizada em ocasiões específicas, geralmente para celebrar divindades. Era executado em solo e podia ser citaródico (cantado ao som da cítara), citarístico (executado em solo de cítara), aulódico (cantado ao som do aulo) ou aulético (executado em solo de aulo). Cf. Rocha Júnior, 2006.

[27] Como diz Barker (1984: 208, n. 19), essa frase está confusa. Terpandro não compôs poemas elegíacos, que eram cantados ao som do aulo. Na verdade, o que Plutarco estava tentando dizer é que Clonas está para a aulodia assim como Terpandro está para a citarodia.

[28] Cantos processionais, *ta prosodia* em grego, eram canções executadas com acompanhamento do aulo enquanto a procissão se aproximava do templo ou do altar. Cf. Proclo, *Khrestomathia*, 10 Severyns.


Obra protegida por direitos de autor

tipo de composição.[29]

D **4.** Os nomos aulódicos da época desses últimos, nobre Onesícrates, eram: Apóteto, Élegos, Comárquio, Esquênio, Cépion, Déio e Trimerés.[30] E mais tarde foram inventados os chamados Polimnéstios.[31] Os nomos da citarodia foram estabelecidos não muito tempo antes dos aulódicos, na época de Terpandro. Pois esse nomeou primeiro os nomos citaródicos chamando-os Beócio e Eólio, Troqueu e Oxis, Cépion e Terpandreu, e também o Tetraédio.[32] E foram compostos por Terpandro também proêmios[33] citaródicos em versos épicos. Timóteo[34] demonstrou que os antigos nomos

---

[29] As poucas informações que possuímos sobre Clonas e Polimnesto nos são dadas neste e nos seguintes capítulos.

[30] Sobre o significado dos nomes citados, cf. Rocha Júnior, 2006. Sobre Trimerés, cujo significado é 'de três partes', a lição encontrada nos manuscritos é *trimerés*. Porém, Xylander, editor do século XVI, corrige o termo para *trimelés*. Adotei a lição dos manuscritos, mantida por Ziegler. De todo modo, adotando uma ou outra lição, o sentido não muda muito. O termo reaparecerá no c. 8, 1134B.

[31] Esses cantos não estão necessariamente ligados a Polimnesto, músico-poeta citado antes. Podem referir-se a um poeta homônimo posterior. Talvez um contemporâneo de Aristófanes, já que esse cita, na comédia *Cavaleiros*, 1287 (Cf. também Cratino, fr. 305 Kock) certos 'cantos polimnéstios', de natureza indecente e lasciva.

[32] Sobre esses nomes, cf. Rocha Júnior, 2006.

[33] Proêmios eram composições semelhantes aos Hinos Homéricos: apresentavam tamanho variável e continham invocações e preces a uma divindade, à qual o rapsodo se dirigia para pedir ajuda na tarefa da recitação do poema épico. O Proêmio era uma espécie de introdução ao poema épico que seria cantado em seguida. Cf. Cassola (1975: XII-XVI) e Gostoli (1990: XXIX).

[34] Timóteo de Mileto nasceu por volta de 450 a.C. Foi o principal expoente da chamada 'Música Nova', tantas vezes criticada ao longo do tratado.



Obra protegida por direitos de autor

citaródicos eram elaborados em versos épicos. Pois ele cantava os primeiros nomos misturando dicção E
ditirâmbica com versos épicos, para que não parecesse no primeiro momento violar as leis da música antiga. Terpandro parece ter se distinguido na arte citaródica. Está registrado numa inscrição[35] que ele venceu quatro vezes seguidas os jogos píticos. E ele é de época bastante remota. Glauco da Itália,[36] em um tratado *Sobre os antigos poetas e músicos*, demonstra que ele é mais antigo que Arquíloco[37] e diz, de fato, que ele viveu logo depois dos primeiros compositores da aulodia.

**5.** Alexandre, na sua *Coletânea sobre a Frígia*,[38] diz que Olimpo[39] primeiro introduziu entre os gregos a música instrumental,[40] mas que também o fizeram os

[35] Talvez seja a inscrição de Sícion (ver *FGrH* III b) ou talvez trate-se de uma inscrição délfica (cf. Lasserre, 1954: 155).

[36] Glauco de Régio, autor do século V a.C. *FHG* II 23 fr. 2.

[37] Arquíloco de Paros, nascido no século VII a.C., foi um dos grandes poetas jâmbicos e elegíacos da Grécia Antiga.

[38] Isto é, Alexandre Polihistor (*FGrH* 273 F 77 = *FHG* III 52), autor do século I a. C., possivelmente originário de Mileto, passou a maior parte da sua vida em Roma. Ver Suetônio, *De grammaticis* 20.

[39] Olimpo é o nome de pelo menos dois músicos-poetas lendários de origem asiática. O Olimpo citado aqui, da Mísia, é o discípulo de Mársias, auleta e compositor de nomos auléticos e elegias que introduziu na Grécia a música para o aulo.

[40] O termo *kroumata* inicialmente designa os golpes dados nas cordas da lira ou da cítara. Seu significado, posteriormente, se estendeu e aqui ele é sinônimo de *aulemata*, isto é, os sons do aulo. Cf., por exemplo, Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, II, 4, 638C e Pólux, VII, 88 e IV, 83 e 84. Ver também Huchzermeyer (1931: 5-6), Thiemer (1979: 70-72), García López (1999: 247-248) e Rocconi (2003: 32-39).



Obra protegida por direitos de autor

F Dáctilos do Ida;[41] e que Hiágnis[42] foi o primeiro a tocar
o aulo, depois o filho dele, Mársias,[43] depois Olimpo; e
que Terpandro tomou por modelo os versos de Homero
e as melodias de Orfeu.[44] É claro que Orfeu, por outro
lado, não imitou ninguém, pois antes dele não houve
ninguém, senão os compositores de peças aulódicas. Mas
as obras de Orfeu não se parecem em nada com as obras
1133 desses. E Clonas, o compositor dos nomos aulódicos, que
viveu pouco tempo depois de Terpandro, como dizem
os árcades, era tegeata, mas, segundo os beócios, era
tebano. E, depois de Terpandro e de Clonas, a tradição
coloca Arquíloco. E alguns outros tratadistas dizem que
Árdalo de Trezena[45] estabeleceu antes de Clonas a música
aulódica. E também dizem ter existido um compositor
chamado Polimnesto, filho de Meles de Cólofon, que

[41] Os Dáctilos do Ida eram adivinhos, magos e artesãos dos metais seguidores da Grande Deusa, isto é, Reia/Cíbele. Algumas fontes dizem que eles eram originários da Frígia e outras, de Creta, pois nos dois lugares havia um monte chamado Ida.

[42] Músico mítico originário de Celenas, na Frígia, que teria sido o inventor do aulo e o introdutor deste instrumento na Grécia, segundo uma versão da lenda.

[43] Mársias é outra personagem lendária de origem frigia. Seu mito está intimamente ligado ao aulo. Algumas fontes dizem que ele foi o introdutor desse instrumento na Grécia. Sobre a lenda de Mársias e Atena, ver Aristóteles, *Política*, VIII, 1341a-b e Plutarco, *De Cohibenda Ira*, 456B-D.

[44] Orfeu é o músico mítico mais famoso da Grécia Antiga. Também de origem oriental, vinha da Trácia. A menção ao seu nome aqui nos lembra que ainda não ultrapassamos o terreno que mescla lenda e história.

[45] Possuímos poucas informações sobre esse músico; Ver Pausânias, II, 31, 3 e Plínio, o Velho, *Naturalis Historiae*, VII, 56, 204.


Obra protegida por direitos de autor

compôs os nomos Polimnesto e Polimnesta.[46] E sobre
Clonas os tratadistas lembram que ele compôs o nomo
Apóteto e o Esquênio. Também Píndaro e Álcman,[47] os B
compositores de melodias, mencionaram Polimnesto. E
alguns dos nomos citaródicos compostos por Terpandro,
dizem, foi Filámon de Delfos, o antigo, quem os
compôs.

**6.** Em geral, a citarodia do tempo de Terpandro e até a época de Frinis[48] continuou a ser completamente simples. Pois antigamente não era permitido compor as citarodias como hoje em dia,[49] nem modular as harmonias e os ritmos. Pois em cada nomo era observada a entonação apropriada a cada um e por isso tinham esse nome: foram chamados 'nomos' porque não era

---

[46] Esses nomos seriam diferentes dos cantos polimnéstios citados acima no c. 4, 1132D. Cf. Rocha Júnior, 2006.

[47] Píndaro (fr. 218 Turyn = 188 Snell-Mähler) nasceu em Cinocéfalas (perto de Tebas), na Beócia. Viveu de 522 a 446 a.C. e foi um dos mais celebrados poetas da lírica coral. Álcman (fr. 114 Bergk = 145 Page = 225 Calame), segundo algumas fontes, seria originário de Sardes, na Lídia (Ásia Menor), onde teria criado o canto coral que incluía voz, música e dança. Mas outra tradição fala de uma origem espartana deste poeta. As datas e as origens de Álcman são objeto de debate desde a Antiguidade.

[48] Frinis de Mitilene (Lesbos), nascido por volta do ano 475 a.C., começou sua carreira como auledo, mas abandonou o aulo e tornou-se citaredo. É considerado o chefe dos poetas do chamado Novo Ditirambo, grupo de inovadores da arte musical do século V a.C. Foi professor de Timóteo e muito respeitado em sua época (como atesta Aristóteles, na *Metafísica*, I, 9, 993b15-16). Boa parte do tema desse capítulo é tratada de maneira mais elaborada em Proclo, *Khrestomathia*, 45-52 Severyns.

[49] O 'hoje em dia' ao qual se refere Lísias é a época do autor citado. No caso, talvez se trate de Heráclides do Ponto ou Glauco de Régio. Contudo, o tom de condenação à Música Nova remete mais a Aristóxeno do que a qualquer outro autor.



Obra protegida por direitos de autor

C permitido violar a forma aceita da entonação para cada um.[50] Tendo cumprido os rituais para os deuses, como quisessem, logo passavam para a poesia de Homero e dos outros. E isso está claro nos proêmios[51] de Terpandro. A forma da cítara também foi criada no tempo de Cépion,[52] o aluno de Terpandro, e foi chamada Asiática[53] porque os citaredos lésbios, que habitavam perto da Ásia, a usavam. Periclito,[54] dizem, foi o último citaredo de origem lésbia a vencer nas Carneias,[55] na Lacedemônia. Depois de sua morte, a sucessão até aquele momento sem interrupção dos citaredos lésbios teve fim. Alguns
D autores, erroneamente, julgam que Hipónax[56] viveu na

---

[50] Essa é apenas uma explicação para o termo 'nomo'. Existem outras interpretações que devem ser discutidas. De qualquer modo, é comum essa aproximação entre 'nomo-forma musical' e 'nomo-lei fixada pela tradição'.

[51] Sobre esses proêmios, cf. c. 4, 1132D e nota 34.

[52] Cépion também é o nome de um nomo citado antes. Alguns nomos, provavelmente, recebiam o nome do seu inventor. Cf. Pólux, IV, 65. É provável que a personagem Cépion tenha sido inventada para explicar a origem deste nomo.

[53] É possível que o autor esteja se referindo ao bárbito, um tipo de lira com os braços mais longos e, consequentemente, de tonalidade mais grave. Esse instrumento era comum entre os poetas de Lesbos, como Terpandro, Safo e Alceu. Sobre esse instrumento, cf. p. 46, *supra*. Uma outra versão dessa história encontra-se em Duris (*FGrH* II A 76, fr. 81).

[54] Não temos outras informações sobre esse citaredo além do que encontramos aqui.

[55] As Carneias eram festas realizadas em Esparta, primitivamente, em honra do deus da fertilidade chamado *Karneios*, que logo foi assimilado ao Apolo-Carneu. Nela aconteciam competições musicais e de ginástica e havia uma corrida em que se perseguia e, por fim, se matava um carneiro (*karnos*). Cf. Nilsson (1967: 531-533); Brelich (1969: 179ss.).

[56] Hipônax foi iambógrafo e viveu em Éfeso e Clazômena na



Obra protegida por direitos de autor

Eurípides: los géneros poéticos-musicales', em *Myrtia*, 18, pp. 91-103.

Perrett, W. (1926) 'How Olympos found his new scale', em *idem*, *Some questions of musical theory*, Cambridge: Heffer, pp. 1-11.

Perusino, F. (1968) *Il Tetrametro Giambico Catalettico*, Roma.

Pianko, G. (1963) 'Un comico contributo alla storia della musica greca: *Chirone*, di Ferecrate', em *Eos*, 53, pp. 56-62.

Pickard-Cambridge, A. W. (1962) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford: Clarendon.

——————— (1968) *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon.

Pintacuda, M. (1978) *La Musica nella Tragedia Greca*, Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore.

Plebe, A. (1957) 'La Sacralità della Musica in Platone, negli stoici, nello Pseudo-Plutarco', em *La Filosofia dell'Arte Sacra*, Pádua (Archivi di Filosofia), pp. 185-194.

Privitera, G. A. (1965) *Laso di Hermione nella Cultura Ateniese e nella Tradizione Storiografica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

——————— (1979) 'Il Ditirambo fino al IV secolo', em Bandinelli, R. B. (ed.) *Storia e civiltà dei Greci*, vol. 5, Milano: Bompiani.



Obra protegida por direitos de autor

Race, W. H. (1982) *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden: Brill. (*Mnemosyne*, Supl. 74).

Reinach, T. (1926) *La musique grecque*, Paris: Payot.

Restani, D. (1983) 'Il *Chirone* di Ferecrate e la "Nuova" Musica Greca', em *Rivista Italiana di Musicologia*, 18, pp. 139-192.

——————–– (1984) 'In margine al *Chirone* di Ferecrate', em *Rivista Italiana di Musicologia*, 19, 203-205.

Richter, L. (1961) *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlim: Akademie-Verlag.

Rocconi, E. (2002) 'Il 'canto' magico nel mondo greco. Sulle origini magiche del potere psicagogico della musica', em *Seminari Romani di Cultura Greca*, IV, 2, pp. 279-287.

——————–– (2003) *Le Parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia Antica*, Roma: Edizioni Quasar.

——————–– E. (2005) 'Aristoxenus Tarentinus', em *Lessico dei grammatici greci antichi (LGGA)* disponível no sítio www.Igga.unige.it.

Rocha Júnior, R. A. (2006) 'A invenção dos nomos e seu desenvolvimento no *Sobre a Música*, de Plutarco', em *Calíope*, 15, pp. 112-130, diponível no sítio

Rossi, L. E. (1988) 'La dottrina dell'éthos musicale e il simposio', em Gentili, B. e Pretagostini, R. (eds.)



Obra protegida por direitos de autor

*La Musica in Grecia*, Roma-Bari: Laterza, pp. 238-245.

Ruelle, C. E. (1900) 'Études sur l'Ancienne Musique Grecque (Plutarque, *De Musica*, ch. XI)', em *Revue Archéologique*, 36, pp. 326-332.

Salazar, A. (1954) *La Musica en la Cultura Griega*, Cidade do México: El Colegio de México.

*Schellens, J. (1864) *De hiatu in Plutarchi Moralibus*, Bonn.

Schlesinger, K. (1939) *The Greek Aulos*, Londres: Methuen.

Schönewolf, H. (1938) *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Giessen: Buchdruckerei Heinz Meyer.

Smits, J. P. H. M. (1970) *Plutarchus en de Griekse Muziek*, Bilthoven: A. B. Creyghton.

Thiemer, H. (1979) *Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft.

Torraca, L. (1992) 'Problemi di lingua e stile nei *Moralia* di Plutarco', em *Aufstieg und Niedergang des Römischen Welt*, 34.4, pp. 3487-3510.

Ucciardello, G. (2005) 'Glauco[1]', em *Lessico dei grammatici greci antichi (LGGA)* disponível no sítio www.lgga.unige.it.



Obra protegida por direitos de autor

Vetere, L. (1996) 'Sull´uso particolare dei verbi ανιημι ed επιτεινω in campo politico e musicale in Plutarco', em Fernández Delgado, J. A. e Pordomingo Pardo, F. (eds.) *Estudios sobre Plutarco: Aspectos Formales*. Actas Del IV Simposio Español Sobre Plutarco. Salamanca, 26 a 28 de Mayo de 1994. Sociedad Española de Plutarquistas Sección de la International Plutarch Society. Ediciones Clásicas, Universidad de Salamanca, pp. 97-108.

Visconti, A. (1999) *Aristosseno di Taranto. Biografia e Formazine Spirituale*, Nápoles: Centre Jean Bérard.

Volkmann, R. (1869) *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chäronea*, 2 vols., Berlin.

Wallace, R. W. (1995) 'Music Theorists in Fourth-Century Athens', em Gentili, B. e Perusino, F. (ed.) *MOUSIKE. Metrica e Musica Greca in Memoria di Giovanni Comotti*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 17-39.

Webster, T. B. L. (1970) *The Greek Chorus*, Londres: Methuen.

Weissenberger, B. (1994) *La lingua di Plutarco di Cheronea e gli scritti pseudoplutarchei, Strumenti per la ricerca plutarchea II*, Nápoles: M. D'Auria Editore. (Edição italiana do livro *Die Sprache Plutarchs von Chaeronea und di pseudoplutarchischen Schriften*, Straubing, 1895, traduzido e editado por G. Indelli, com prefácio de I. Gallo).



Obra protegida por direitos de autor

Werner, E. (1979/80) 'Pseudo-Plutarch's views on the theory of rhythm', em *Orbis Musicae*, 7, pp. 27-36.

West, M. L. (1971) 'Stesichorus', em *Classical Quarterly*, 21, pp. 302-314.

——————-– (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlim-Nova Iorque: Walter de Gruyter.

——————-– (1981) 'The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music', em *Journal of Hellenic Studies*, 101, pp. 113-129.

——————-– (1986) 'The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus', em *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 63, pp. 39-46.

——————-– (1992) *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press.

——————-–. (1992a) 'Analecta Musica', em *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, pp. 1-54.

Wilamowitz-Möllendorf, U. von (1903) *Timotheos. Die Perser*, Leipzig: J. C. Hinrich'sche Buchhandlung.

——————-– (1921) *Griechische Verskunst*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Winnington-Ingram, R. (1928) 'The Spondeion Scale. Pseudo-Plutarch *de musica*, 1134F-1135B and 1137B-D', em *Classical Quarterly*, 22, pp. 83-91.



Obra protegida por direitos de autor

——————-– (1936) *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ziegler, K. (1960) 'Plutarchea', em *Studi in Onore a Luigi Castiglione*, Florença, pp. 1105-1135.

Zimmermann, B. (1993) 'Comedy's Criticism of Music', em *Drama 2: Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, pp. 39-54.



Obra protegida por direitos de autor

## Volumes publicados na *Colecção Autores Gregos e Latinos – Série Textos Gregos*

**1.** Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho: *Plutarco. Vidas Paralelas – Teseu e Rómulo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).

**2.** Delfim F. Leão: *Plutarco. Obras Morais – O banquete dos Sete Sábios*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).

**3.** Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Banquete, Apologia de Sócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).

**4.** Carlos de Jesus, José Luís Brandão, Martinho Soares, Rodolfo Lopes: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete I – Livros I-IV*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).

**5.** Ália Rodrigues, Ana Elias Pinheiro, Ândrea Seiça, Carlos de Jesus, José Ribeiro Ferreira: *Plutarco. Obras Morais – No Banquete II – Livros V-IX*. Tradução do grego, introdução e notas. Coordenação de José Ribeiro Ferreira (Coimbra, CECH, 2008).

**6.** Joaquim Pinheiro: *Plutarco. Obras Morais – Da Educação das Crianças*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2008).

**7.** Ana Elias Pinheiro: *Xenofonte. Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).

Obra protegida por direitos de autor

**8.** Carlos de Jesus: Plutarco. *Diálogo sobre o Amor, Relatos de Amor*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2009).

**9.** Ana Maria Guedes Ferreira e Ália Rosa Conceição Rodrigues: *Plutarco. Vidas Paralelas – Péricles e Fábio Máximo*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

**10.** Paula Barata Dias: *Plutarco. Obras Morais - Como Distinguir um Adulador de um Amigo, Como Retirar Benefício dos Inimigos, Acerca do Número Excessivo de Amigos.* Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

**11.** Bernardo Mota: *Plutarco. Obras Morais - Sobre a Face Visível no Orbe da Lua*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

**12.** J. A. Segurado e Campos: *Licurgo. Oração Contra Leócrates*. Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH /CEC, 2010).

**13.** Carmen Soares e Roosevelt Rocha: *Plutarco. Obras Morais - Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música.* Tradução do grego, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).

Obra protegida por direitos de autor

Impressão:
Simões & Linhares, Lda.
Av. Fernando Namora, n.º 83 - Loja 4
3000 Coimbra

Obra protegida por direitos de autor